

TROILUS AND CRESSIDA E BETWEEN THE ACTS: GUERRA, IMPERO, IDENTITÀ NAZIONALE*

di Iolanda Plescia

Quando Troilo, guerriero troiano e amante respinto nel dramma shakespeariano *Troilus and Cressida*, si rende conto che la donna alla quale ha rivolto le sue attenzioni è infedele (lo ha infatti tradito con il greco Diomede), non solo sente vacillare la propria identità, ma si trova a dubitare anche di quella della sua amata. Il concetto di onore che egli dimostra di possedere nel testo di Shakespeare risente infatti fortemente del motivo dell'amor cortese che Chaucer aveva precedentemente attribuito al suo Troilo¹, e la ferita inferta alla sua mascolinità si sovrappone perfettamente a una lacerazione più profonda, che coinvolge la sua identità di cavaliere e di soldato. Tant'è vero che si convince a combattere fino all'ultimo sangue, per purgare l'onta e ristabilire la reputazione e l'onore in una ricerca disperata e disordinata di vendetta, nonostante nella prima scena del dramma avesse espresso tutto il suo disinteresse per la guerra. Riflettendo sul tradimento di Cressida, il giovane si figura nella mente «The fractions of her faith, orts of her love, / The fragments, scraps, the bits and greasy relics / Of her o'ereaten faith [...]» (*TC*, v, 2, vv. 165-168)², che la ragazza ha consegnato a Diomede: sono versi emblematici la cui eco arriva fino al Novecento, risuonando in quel *refrain* preso a prestito da Virginia Woolf nel suo ultimo romanzo, *Between the Acts* – un contesto radicalmente diverso in cui nuovamente si affronta il tema della natura frammentaria dell'identità e dell'esperienza. Mettendo da parte il motivo dell'amor perduto, Woolf condensa i versi in una sequenza più semplice, «orts, scraps, and fragments», variamente ripetuta in particolare nell'ultima parte del romanzo. Ma questo rapporto intertestuale tra *Between the Acts* e il testo shakespeariano non si limita affatto alla semplice citazione. Sembra invece basarsi su una complessa rete di rimandi al tema dell'identità, inserendosi nel più vasto quadro del lungo percorso di formazione di un'identità nazionale come quella inglese.

Il tema dell'identità in rapporto alla “traduzione dell'impero” emerge prepotentemente se si legge il *Troilus* di Shakespeare alla luce del contesto mitico e storico in cui si colloca il celebre racconto di amore tradito e di vendetta. Come la nota scena del tradimento ben dimostra, la difficoltà di Troilo nell'accettare che

* Il testo del presente saggio è una versione riveduta e ampliata di un intervento proposto in occasione del convegno internazionale “Shakespeare and Rome. Identity, Otherness, Empire”, a cura di Maria Del Sapio, Roma 26-27 maggio 2005, Università degli Studi Roma Tre.

Cressida possa aver rivolto altrove le proprie attenzioni lo porta a sospettare un pauroso scollamento tra realtà e percezione. La sua soluzione è di postulare l'esistenza di più di una Cressida, abiurando al principio di non contraddizione pur di conservare l'immagine di una donna fedele, che come in uno specchio gli rimanda una più coerente e virile rappresentazione di se stesso: «O, madness of discourse, / That cause sets up with and against itself! / Bifold authority, where reason can revolt / Without perdition, and loss assume all reason / Without revolt! This is and is not Cressid» (*TC*, v, 2, vv. 149-153). In fondo, sono in ballo sia la sua identità classica di giovane eroe della Troia omerica sia il suo statuto di cavaliere galante e valoroso nella tradizione medievale e nel poema chauceriano: e sappiamo che egli non è l'unico difensore dei valori dello Stato, in questo dramma di Shakespeare, a essere presentato in una situazione compromettente. Questo procedimento smitizzante – o di “devalorizzazione” – per adottare il termine usato da Gérard Genette nella sua lettura di *Troilus and Cressida* come esempio di ipertestualità (Genette, 1997, pp. 421-4), un procedimento che allude a differenti tradizioni stratificate e colloca personaggi eroici in contesti degradati o corrotti, è comune a *Between the Acts*, in cui è ora il *Troilus* shakespeariano a funzionare da sottotesto, in particolare nella rappresentazione diretta da Miss La Trobe di cui il romanzo narra. Qui però vi è l'evidente, e stimolante, complicazione di una doppia relazione di intertestualità, quella interna al racconto, fra il testo di Shakespeare e il *play* di Miss La Trobe, e quella del rapporto che il testo shakespeariano intrattiene con quello woolfiano più in generale. Il motivo degli «orts, scraps, and fragments» diventa, nel romanzo di Woolf, una riflessione scettica sull'effettiva stabilità del concetto di identità personale e nazionale, se per “nazione” si intende una comunità basata su valori collettivamente condivisi, in un periodo fra i più cupi della storia, quello della Seconda guerra mondiale.

Ma sarà opportuno fare un passo indietro prima di affrontare il testo di Virginia Woolf. Il legame che unisce *Troilus and Cressida* al tema della *translatio imperii* può non apparire immediatamente evidente, ma il pubblico elisabettiano avrebbe, con tutta probabilità, avvertito la presenza di un'altra grande città dietro la Troia assediata nel dramma, e cioè Roma. Certamente assente dalla storia per incompatibilità cronologiche, essa è nondimeno un fantasma ingombrante in quanto massima portatrice di quei valori che si supponeva le fossero stati tramandati proprio dai suoi antenati troiani – valori che in questo dramma sono completamente, e assai visibilmente, assenti. Tanto che l'opera shakespeariana è annoverata da Heather James (1997) tra quelle che, a suo parere, affrontano criticamente il tema della *translatio imperii*, così interloquendo con tutta una tradizione letteraria e politica volta a trasferire autorità da Troia a Roma, e infine da Roma all'Inghilterra elisabettiana. Tale tradizione si edificava principalmente sul mito di fondazione di Londra, la “Troynovant”, invocato costantemente, in particolare da Goffredo di Monmouth in poi, a sostegno della tesi che vedeva gli inglesi come legittimi eredi della civiltà romana tramite un'improbabile quanto opportuna affiliazione alla stirpe troiana attraverso Brutus, nipote di Enea e leggendario antenato di Re Artù³. Se il mito di Troia veniva sfruttato come fondativo, e garante di valori e istituzioni nell'Inghilterra elisabettiana, ogni riferimento polemico a quello stesso mito e alla tradizione che aveva generato poteva essere percepito come un

attacco deliberato, «an attack on the legitimacy of an institution, an attempt to undo a customary arrangement and to open up a space for changes»⁴. Sebbene l'interesse di Shakespeare non sia rivolto esclusivamente alla dissacrazione degli eroi troiani – la controparte greca non spicca certo per ardimento e nobiltà nel corso dell'azione drammatica – la città di Troia e il mondo del suo palazzo reale sono oggetto di particolare focalizzazione, in quanto costituiscono lo spazio scenico su cui il dramma si apre, con il rifiuto simbolico di Troilo a combattere per quei valori pubblici che ritiene di poca importanza in confronto alla sua vicenda privata. La caduta della città, che non vedremo in scena ma che è ben presente alla mente degli spettatori, prefigura anche la rovina di quella Roma che i figli troiani contribuiranno a costruire: e sappiamo bene come la storia romana offrisse agli elisabettiani «un compendio di *exempla execranda* [...], validi come inequivocabile monito per il futuro dell'Inghilterra», per dirla con Vanna Gentili (1991, p. 13). Visto in questa prospettiva, il *Troilus*, la cui data di composizione sembra collocabile tra il 1601 e il 1603, si presenta come il prolungamento ideale di una riflessione più ampia avviata qualche anno prima proprio con un dramma romano, *Julius Caesar* (1599), sulla «natura del potere, [le] prerogative della sovranità, [i] limiti della libertà» (ivi, p. 23).

Troilus and Cressida porta dunque questi temi sulla scena, rivisitando il “sito originario” del mito di Roma. Ma la rappresentazione di Roma – diretta o indiretta – sul palcoscenico elisabettiano si complica ulteriormente se pensiamo, seguendo il filo rosso del ragionamento di Heather James, che il legame primario, quello di Roma con Troia, era stato anch'esso fittizio: una *fiction*, appunto, costruita ad arte da Roma per giustificare il proprio «emergent imperial character». Le motivazioni, in fondo, non erano state diverse da quelle che spingono l'Inghilterra elisabettiana ad inventarsi un lignaggio troiano:

The Troy legend [...] became a privileged topos for nationalistic endeavours in early modern Europe. Homer supplied Vergil with a heroic context to assuage Rome's recent political trauma and a prestigious origin for Rome's emergent imperial character. Revising Homeric epic allowed Vergil to mythologize and antedate the origins of Roman imperial identity so that Troy, not the conflicts of the triumvirate and ruins of the republic, would be treated as the prehistory and source of Augustus' power (James, 1997, p. 14).

Il trattamento satirico che Shakespeare riserva a Troia e alla sua materia leggendaria mette dunque in questione la logica di entrambi i progetti imperialistici – sia quello romano che quello elisabettiano. Due dei discorsi in cui i personaggi del *Troilus* si impegnano con gran sfoggio di retorica per moltissimi versi si configurano come dispute di importanza capitale sia per l'antichità che per l'età elisabettiana (mi riferisco naturalmente al dibattito sul sovrano come capo assoluto dello Stato portato avanti nel celebre discorso di Ulisse in *TC*, I, 3, oltre a quello sulle virtù che caratterizzano il soldato eroico, nel consiglio di guerra troiano della seconda scena dell'atto secondo). Se si tiene in conto l'importanza della leggenda di Troia come anello mancante nella pretesa dei Tudor di avere il giusto *pedigree* per aspirare al trono, e si tiene in primo piano il dato storico di un'epoca di grande instabilità, in cui lo spettro della guerra e la morte imminente di

Elisabetta gettano un'ombra sulla nazione, *Troilus and Cressida*, con la sua spietata parodia di un mondo classico in cui non resta traccia di eroismo, sembra mettere in questione la capacità stessa del mito di darsi come mezzo di costruzione di un'identità nazionale e di narrazione storica: «the [play] seeks to move its audience through a series of shocks of recognition toward a scepticism about the process of myth-making itself» (Cole, 1980, p. 78).

Rileggere *Between the Acts* dopo aver ricostruito, seppur brevemente, il contesto a partire dal quale il *Troilus* affronta il problema dell'identità nazionale e dell'impero, può servire a illuminare alcune delle riflessioni di Virginia Woolf sui miti sedimentati in una Storia che aveva portato alla formazione e al consolidamento dell'impero britannico. Mentre l'autrice scriveva il suo ultimo libro, si interrogava sul paradosso di questo impero che si trovava a combattere una guerra mondiale in nome della libertà, ma non per questo rinunciava al proprio dominio su luoghi e popoli lontani⁵.

Se è vero che Virginia Woolf si ritrova più volte a ragionare sul romanzo, è perché complesso e problematico è il suo modo di affrontare questa forma. La sua è una ricerca sostenuta da continui tentativi di ridefinizione in cui il romanzo raggiunge feconde forme di ibridazione con altri generi letterari: si pensi, ad esempio, alla lunga genesi e alla laboriosa revisione di *The Waves*, che Woolf aveva inizialmente immaginato come “essay-novel”, e allo statuto originario di “play-poem” da lei stessa attribuito a *The Waves*. Ne è istanza ancora più incisiva la scelta di scrivere *Between the Acts* in forma di romanzo ma con ibridazioni teatrali. Strutturato in vari momenti come un “play within the novel”, si potrebbe dire – almeno con riferimento al *pageant*, lo spettacolo teatrale allestito dai personaggi del villaggio – che esso attinga dal meccanismo shakespeariano del teatro nel teatro il suo momento di verità, lì dove si svela qualcosa, e una dolorosa realtà è portata in superficie. In questo senso, la rappresentazione finale di Miss La Trobe manifesta e ripercorre le fasi storiche su cui si fonda l'impero mentre allo stesso tempo svolge una riflessione sul suo linguaggio e la sua letteratura. Non è un caso che il palcoscenico di *Between the Acts* non si trovi in un edificio chiuso al mondo, ma all'aperto, «winding in and out between the trees» (*BA*, p. 37)⁶, immerso nel verde e inondato di luce naturale, proprio come il Globe, con il suo tetto aperto ed esposto agli elementi; il pubblico è pienamente coinvolto nella rappresentazione, e viene subito chiarito che “fare” il pubblico è un ruolo a tutti gli effetti («Our part, said Bartholomew, is to be the audience. And a very important part too», *BA*, p. 37): tutto il mondo è un palcoscenico⁷.

L'osservazione di Douglas Cole, che pone l'attenzione sugli “shocks of recognition” cui il pubblico shakespeariano sarebbe costantemente sottoposto durante l'eventuale rappresentazione di *Troilus and Cressida*, risulta illuminante anche se inserita nel contesto del romanzo woolfiano, in quanto assomiglia molto all'intento di Miss La Trobe, la scrittrice e regista che un pomeriggio di giugno del 1939 allestisce il tradizionale *pageant*, rappresentazione celebrativa della storia dell'Inghilterra, in un paesino di campagna. Sembrerebbe proprio questa la sua strategia: sottoporre il pubblico, parte integrante della rappresentazione, a una successione di “shocks of recognition”, emozioni violente che scatenano una riflessione sull'inconsistenza che la regista attribuisce all'idea di identità come un

tutto indivisibile, oltre a una presa di coscienza della fragilità delle basi su cui poggia ogni progetto, pur necessario, di civilizzazione. Perché una Storia costruita e narrata da individui che hanno una percezione solo frammentaria di se stessi non può che risultare disorganica.

Il tema della Storia e della legittimazione genealogica emerge da subito, sin dall'*incipit* del romanzo, con l'apparizione del signor Oliver, «of the Indian Civil Service», figura che allude alla presenza dell'impero e ne incarna i valori: l'inflessibile e insensibile vecchio ufficiale in pensione ricorda le cicatrici – «scars» – che ancora si possono scorgere sul terreno da una prospettiva aerea. Questi segni, resistenti al tempo, sono stati lasciati dai diversi popoli avvicendatisi sul suolo britannico, ma anche dalle conseguenze di guerre combattute altrove: «From an aeroplane, he said, you could still see, plainly marked, the scars made by the Britons; by the Romans; by the Elizabethan manor house; and by the plough, when they ploughed the hill to grow wheat in the Napoleonic wars» (*BA*, p. 5). I britanni, i romani, gli elisabettiani: sono questi i popoli che hanno lasciato i segni più evidenti del proprio passaggio, in una specie di successione ereditaria; Woolf sceglie di presentarceli nel loro alternarsi in un intervallo temporale schiacciato da una prospettiva che comprime la Storia in uno spazio brevissimo, in apertura del romanzo. È un triangolo di rapporti che richiama proprio quel progetto imperiale a motivo del quale gli inglesi dell'epoca elisabettiana fanno risalire le proprie origini a Roma: il sostrato allusivo pone le basi per un'indagine che si spinge fino a comprendere i valori e i progetti dell'impero britannico. Tuttavia, questa riflessione su ciò che sembra costituire a tutti gli effetti una genealogia mitica ha avuto origine dalla più prosaica delle conversazioni: alcuni personaggi – Oliver, i signori Haines, e Isa – parlano delle fogne promesse al villaggio dal consiglio comunale, ma non ancora costruite, e il signor Oliver suppone che il luogo prescelto per l'ubicazione del pozzo nero sia la strada romana. Il riferimento seguente ai popoli che hanno conquistato l'isola perde allora ogni possibile tonalità epica, e ci viene consegnata subito una traccia interpretativa entro la quale collocare tutte le narrazioni sulla *civilization* che seguiranno.

Se è vero che *Troilus and Cressida* non è l'unico dramma shakespeariano evocato in *Between the Acts*⁸, la sua presenza nel romanzo è particolarmente significativa sia dal punto di vista quantitativo che da quello strutturale e tematico. La sequenza «orts, scraps, and fragments» ricorre cinque volte, con cambiamenti nell'ordine della serie, e la coppia «scraps and fragments» appare altre tre volte⁹. La struttura a incastro del romanzo – una narrazione in cui viene a inserirsi una rappresentazione che si compone di personificazioni e “mock plays”, opere scritte in stili appartenenti a diverse epoche storiche – ricorda i meccanismi di rappresentazione parodica attraverso i quali in *Troilus and Cressida* si deridono gli eroi greci e troiani. Un esempio è costituito da quella specie di “play” orchestrato da Ulisse davanti alla tenda di Achille per ridicolizzarlo e spronarlo all'azione, nella terza scena del terzo atto, in cui l'astuto consigliere propone ad Agamennone e agli altri principi greci di sfilare davanti alla tenda di Achille ignorandolo palesemente; d'altro canto, racconta lo stesso Ulisse (*TC*, I, 3, vv. 142-184), Achille si era enormemente divertito nell'assistere alle imitazioni (il testo parla appunto di *pageants*, v. 151) dei capi greci inscenate da Patroclo.

Ancora, la rappresentazione diretta da Miss La Trobe subisce continue interruzioni per le ragioni più svariate e incongrue (tra cui il fatto che gli attori dimenticano spesso le battute che devono pronunciare), e più che un vero finale, nell'ultima scena propone una diaspora di personaggi e pubblico: un andamento ondivago e frammentario dell'azione che può alludere all'incoerente sequenza di avvenimenti che porta al dispersivo finale del dramma shakespeariano. Proprio per questa sua caratteristica, oltre che per l'elevato numero di personaggi e di brevissime scene nell'ultimo atto, *Troilus and Cressida* ha sempre presentato delle difficoltà di rappresentazione. Non ebbe fortuna sulle scene inglesi nei secoli successivi alla sua prima apparizione¹⁰: solo nel Novecento fu nuovamente apprezzato, e forse capito – in un momento in cui il senso dell'identità nazionale e la difesa di valori culturali e civili si intrecciavano ancora una volta con l'altra faccia della Storia, quella dei progetti imperialistici e della guerra.

Il tono parodico di *Troilus and Cressida* riecheggia nel romanzo woolfiano in più momenti: ogni argomento potenzialmente elevato convive con un possibile risvolto ridicolo, oppure è semplicemente ricollocato in un contesto banale o convenzionale. Quando nella rappresentazione del villaggio compare il personaggio della grande Elisabetta I, il pubblico la identifica immediatamente: è impersonata da Eliza Clark («licensed to sell tobacco», *BA*, p. 52), la tabaccaia dal nome accorciato, al modo plebeo, che subito decostruisce l'altisonanza del nome regale. L'"attrice" inizia a pronunciare il suo discorso, in cui le origini dell'impero britannico vengono significativamente attribuite anche al lavoro di «uomini barbuti» – che scopriremo essere gli esploratori e i sostenitori della monarchia di allora. Poche battute dopo la regina evoca anche lo stesso Shakespeare («for me Shakespeare sang», *BA*, p. 52): il pubblico è così indotto a riflettere sul complesso rapporto intrattenuto da questo «bearded man» con la cultura imperiale del suo tempo. Perché se da un lato, in quanto scrittore di teatro, egli sa come manipolare in modo satirico le trame delle sue fonti sì da far emergere le inevitabili contraddizioni del potere, dall'altro egli è anche colui che, al pari degli esploratori, ha contribuito allo splendore della corte e alla costruzione dell'autorità culturale dell'impero. Senonché, non appena iniziano a manifestarsi queste articolate implicazioni, Eliza viene interrotta, il vento le scompone il vestito, la grande regina dimentica le battute: «for the ruff had become unpinned and the great Eliza had forgotten her lines» (*BA*, p. 53). Nessun giudizio finale, nessuna morale si può trarre da ciò che ha appena detto. Dopo aver assistito a una rappresentazione che lei stessa ha ordinato (un teatro nel teatro inserito nella narrazione), la «grande Eliza» scende dal trono – una cassa di sapone su cui era rimasta dritta in piedi – per uscire di scena.

Le immagini e i temi del romanzo sono particolarmente significativi anche in relazione alla questione della *translatio imperii* in *Troilus and Cressida*¹¹: sia Troia che Roma ritornano sulla scena come *exempla execranda*, portatrici di un profetico messaggio per la civiltà moderna, anch'essa destinata all'annientamento – almeno così sembrava a Woolf mentre scriveva, lacerata dal conflitto tra la necessità di guardare apertamente alla realtà della minaccia che Hitler rappresentava per la civiltà, e la consapevolezza della contraddittorietà e dei fallimenti di quella stessa idea di «civilization». L'ultimo romanzo woolfiano

evoca così la fine dei grandi imperi del passato, e la caduta di Troia e poi quella di Roma si succedono in un passo che condensa secoli di storia in una struttura sintattica composta da frammenti di frase separati da puntini di sospensione. Il Tempo, il «devouring Time» shakespeariano, sembra inghiottire in quelle pause ciò che resta delle compatte mura difensive e dei palazzi regali che si sgretolano al suo passaggio:

Palaces tumble down (they resumed), Babylon, Niniveh, Troy... And Caesar's great house... all fallen they lie... Where the plover nests was the arch... through which the Romans trod... Digging and delving we break with the share of the plough the clod... Where Clytemnestra watched for her Lord... saw the beacons blaze on the hills... we see only the clod... Digging and delving we pass... and the Queen and the Watch Tower fall... for Agamemnon has ridden away... Clytemnestra is nothing but...

The words died away. Only a few great names – Babylon, Niniveh, Clytemnestra, Agamemnon, Troy – floated across the open space. Then the wind rose, and in the rustle of the leaves even the great words became inaudible; and the audience sat staring at the villagers, whose mouths opened, but no sound came (BA, p. 84).

La rappresentazione continua, e l'immagine delle gloriose città del passato si trasforma in una scena di Londra in cui, come già era accaduto in *Jacob's Room* (Woolf, 1922, p. 216), l'impero è personificato dall'attento vigile ligio al dovere: «He wore a long black many-caped cloak; waterproof; shiny; of the substance of a statue in Parliament Square; a helmet which suggested a policeman; a row of medals crossed his breast; and in his right hand he held extended a special constable's baton» (BA, p. 96). Il vigile entra così sulla scena nel pieno esercizio delle sue funzioni, brandendo il suo scettro, simbolo di autorità e controllo. Alcune voci sparse nel romanzo si levano a biasimare i «dannati tedeschi» (BA, p. 91), ma questo lungo passo punta l'attenzione soprattutto sulla mentalità di un impero che sembra avere qualcosa in comune con quella che ha portato al nazismo. Come era stato per la «grande Eliza», in piedi sul suo scatolone, anche qui l'accento colloquiale, la sintassi sgrammaticata e la bassa estrazione sociale dell'«attore» pongono il suo discorso in un contesto ironico, destituito di ogni grandezza:

Fog or fine weather, I does my duty [...]. At Piccadilly Circus; at 'Yde Park Corner, directing the traffic of 'Er Majesty's Empire. The Shah of Persia; Sultan of Morocco; or it may be 'Er Majesty in person; or Cook's tourists; black men; white men; sailors, soldiers; crossing the ocean; to proclaim her Empire; all of 'em Obey the Rule of my truncheon.

[...] Over thought and religion; drink; dress; manners; marriage too, I wield my truncheon (BA, p. 97).

L'ultima scena della rappresentazione, dal titolo *Ourselves*, porta a compimento l'azione giungendo alla contemporaneità, e inizia mostrando degli oggetti di scena trasportati sul palcoscenico naturale in cui si svolge l'azione: entrano in scena una scala, un telo dipinto a raffigurare un muro e un uomo con una cassetta di mattoni

da muratore. Il signor Page, un giornalista, appunta questa considerazione sul suo taccuino: «With the very limited means at her disposal, Miss La Trobe conveyed to the audience Civilization (the wall) in ruins; rebuilt (witness man with hod) by human effort; witness also woman handing bricks» (BA, p. 108). Ma la scena, che il giornalista vuole interpretare in senso rassicurante, rappresenta soltanto un'introduzione allo shock finale cui Miss La Trobe vuole sottoporre il suo pubblico, rivolgendo verso di esso in modo improvviso e inaspettato una serie di specchi alla fine dello spettacolo:

Out they leapt, jerked, skipped. Flashing, dazzling, dancing, jumping. [...] Here a nose... There a skirt... Then trousers only... Now perhaps a face... Ourselves? But that's cruel. To snap us as we are, before we've had time to assume... and only, too, in parts... That's what's so distorting and upsetting and utterly unfair. (BA, p. 109).

Gli specchi rivelano al pubblico quanto sia incompleta la percezione che si può avere di se stessi. E anche qui, il ricorso allo specchio diviene ancor più significativo se si tiene presente il riferimento a questa figura in *Troilus and Cressida*; la reputazione e l'onore non hanno valore se non attraverso l'immagine che al personaggio ritorna attraverso gli occhi e l'opinione altrui. Così ricorda Achille:

The beauty that is borne here in the face
The bearer knows not, but commends itself
To others' eyes; nor doth the eye itself,
That most pure spirit of sense, behold itself,
Not going from itself, but eye to eye opposed
Salutes each other with each other's form.
For speculation turns not to itself
Till it hath travelled and is mirrored there
Where it may see itself.
(TC, III, 3, vv. 104-112)

Con gli specchi, Miss La Trobe intende scioccare il pubblico al punto da costringerlo a riconoscere come futile il progetto umano con cui si vuol costruire qualcosa di solido a partire da frammenti, rimasugli – «scraps», appunto – di identità. La *civitas* simboleggiata dal muro non riesce dunque a rivendicare del tutto la superiorità per la quale vorrebbe combattere in questo secondo conflitto mondiale:

Look at ourselves, ladies and gentlemen! Then at the wall; and ask how's this wall, the great wall, which we call, perhaps miscall, civilization, to be built by (here the mirrors flicked and flashed) orts, scraps and fragments like ourselves? (BA, p. 111).

Il richiamo costante a *Troilus and Cressida* in questo romanzo, allora, non sembra esaurirsi nella mera citazione del refrain «orts, scraps, and fragments» estratto dal discorso di Troilo nel quinto atto del dramma shakespeariano. Shakespeare diviene un modello da cui Woolf riesce a mutuare una griglia interpretativa che le permette di percorrere l'intera Storia inglese in poche pagine,

con la condensazione tipica del meccanismo teatrale, rimandando però in modo sempre più persuasivo al fatto che proprio la progressione di quella Storia ha portato all'affermazione di un potere che ha inevitabilmente giocato un suo ruolo nella guerra. Troia, in questo contesto, rappresenta il luogo archetipico in cui la medesima storia di autodistruzione viene raccontata più e più volte – una città che condividerà il suo destino con l'impero romano, e quello britannico molto tempo più tardi. «The texts of the *translatio imperii studiique* [must be interpreted] as political metaphors rather than dead ones», ricorda Heather James (1997, p. 6)¹²: Virginia Woolf aveva certamente colto la vitalità della metafora politica affidata da Shakespeare a *Troilus and Cressida*, riconoscendone l'attualità mentre scriveva il suo ultimo romanzo, in un momento particolarmente oscuro della storia, fra il primo e il secondo atto di quella che forse considerava un'unica, lunghissima guerra.

Note

1. A proposito della “tappa” chauceriana e della successiva riscrittura shakespeariana del mito di Troilo, non si può non far riferimento almeno all'illuminante raccolta di saggi sull'argomento curata da Piero Boitani (1989).

2. Per l'edizione inglese si fa riferimento, qui e altrove, a Shakespeare (1998), abbreviato da ora in avanti in *TC*.

3. È importante rilevare che, nonostante la materia troiana acquisti particolare rilevanza specie nel mito di fondazione di Londra, “nuova Troia”, la *Historia Brittonum* di Nennio attribuisce ai Britanni una doppia ascendenza, troiana e greca insieme; il che getta una luce interessante sul fatto che, nel dramma shakespeariano, nessuna delle due parti opposte detiene un particolare primato di eroismo. Cfr. Nennius (1985, 4, pp. 64-5).

4. Greenfield (2000, p. 186). L'articolo è di particolare interesse in quanto Greenfield ripercorre in dettaglio la storia degli usi del mito di Troia in Inghilterra prima di approdare alla sua lettura del dramma.

5. Un contributo recente su Woolf e la questione della guerra e della “civilization” è l'interessante libro di Christine Froula (2005). Resta sempre un punto di riferimento importante in proposito la raccolta di saggi curata da Mark Hussey (1991).

6. Tutte le citazioni dal romanzo sono tratte da Woolf (1992), abbreviato da ora in avanti in *BA*.

7. Il riferimento al Globe nel romanzo è esplicitato quando il pubblico, all'inizio della rappresentazione, si chiede: «Were they about to act a play in the presence of Queen Elizabeth? Was this, perhaps, the Globe theatre?» (*BA*, p. 54).

8. Nelle note all'edizione Penguin di *BA* (pp. 131-45), Gillian Beer individua allusioni o citazioni da *King Lear*, *The Tempest*, *Antony and Cleopatra*, e *Macbeth*, oltre che *Troilus and Cressida*.

9. «Orts, scraps, and fragments» appare in *BA* a p. 111, per ricomparire a p. 127; «scraps, orts and fragments» due volte a p. 112 e una a p. 114. La coppia «scraps and fragments» si trova alle pp. 26, 73 e 74.

10. La stessa storia delle prime *performance* di *Troilus and Cressida* è nebulosa e di difficile ricostruzione. Per una esaustiva *performance history* del dramma, cfr. *TC* (pp. 87-117).

11. È interessante notare che anche il tema dell'intreccio amoroso del *Troilus* sembra avere un parallelo in *Between the Acts*: sia nel *mock play* appartenente al periodo della Restaurazione che in quello vittoriano, una figura simile a quella del mezzano Pandaro (una zia e una madre, nei due casi in questione) tenta di piazzare una giovane sul “mercato” per procurarle un buon matrimonio. In entrambi i casi la ragazza è perfettamente in grado di badare a se stessa, come lo è, in fondo, anche Cressida.

12. Jan Kott (2002, p. 74), sostiene che la metafora politica del *Troilus* possa essere letta anche come un'allusione di Shakespeare alla lunga guerra tra Inghilterra e Spagna: nell'ottica di Kott, sarebbero però i greci a rappresentare gli inglesi, mentre dietro Troia si celerebbe la Spagna (cfr. anche Bevington per altre possibili allusioni storiche, *TC*, p. 15).

Bibliografia

- BOITANI P. (ed.) (1989), *The European Tragedy of Troilus*, Clarendon Press, Oxford.
- COLE D. (1980), *Myth and Anti-Myth: The Case of Troilus and Cressida*, in "Shakespeare Quarterly", 31, 1, Spring, pp. 76-84.
- FROULA C. (2005), *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: War, Civilization, Modernity*, Columbia University Press, New York.
- GENETTE G. (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino (ed. or. 1982).
- GENTILI V. (1991), *La Roma antica degli elisabettiani*, il Mulino, Bologna.
- GREENFIELD M. A. (2000), *Fragments of Nationalism in Troilus and Cressida*, in "Shakespeare Quarterly", 51, 2, Summer, pp. 181-200.
- HUSSEY M. (ed.) (1991), *Virginia Woolf and War: Fiction, Reality and Myth*, Syracuse University Press, Syracuse (New York).
- JAMES H. (1997), *Shakespeare's Troy: Drama, Politics and the Translation of Empire*, Cambridge University Press, Cambridge.
- KOTT J. (2002), *Shakespeare, nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano (ed. or. 1961).
- NENNIUS (1985), *The Historia Brittonum*, 3, *The "Vatican" Recension*, edited by D. N. Dumville, D. S. Brewer, Cambridge.
- SHAKESPEARE W. (1998), *Troilus and Cressida*, edited by D. Bevington, The Arden Shakespeare, Nelson, Walton-on-Thames.
- WOOLF V. (1992), *Between the Acts* (1941), Penguin, London.
- EAD. (1992), *Jacob's Room* (1922), edited by K. Flint, Oxford University Press, Oxford.